

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Quanta e qualia dell'immaginario: la TV contemporanea come acquario

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/118265> since

Publisher:

Aracne

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Quanta e qualia dell'immaginario

La TV contemporanea come acquario

MASSIMO LEONE

SOMMARIO: 1. Immaginario e libertà secondo Sartre, 115 – 2. Immaginario e libertà secondo la semiotica, 117 – 3. Immaginario e libertà fra Sartre e la semiotica: un'autocritica, 123 – 4. Immaginario e libertà nella TV contemporanea, 130 – 5. Conclusioni: *qualia* e qualità, 133.

1. Immaginario e libertà secondo Sartre

Nella riflessione filosofica del ventesimo secolo, massime nell'area fenomenologica ispirata da Edmund Husserl, la parola "immaginario" designa più un aggettivo (o un aggettivo sostantivato) che un nome. In altri termini, i filosofi influenzati dalla fenomenologia non sondano l'immaginario come dimensione sociale, come prodotto collettivo di- e base per- immaginazioni individuali, ma si concentrano piuttosto sull'immaginario come dimensione psicologica, come una delle caratteristiche dell'ontologia umana. Di conseguenza, il metodo fenomenologico per la definizione dell'immaginario è più deduttivo che induttivo. Una mappa dell'immaginario non si produce attraverso investigazione sociale, come inventario d'immagini create dall'immaginazione d'individui e/o gruppi e depositato in qualche forma di memoria collettiva, ma è piuttosto reperita attraverso introspezione individuale, come diagramma fenomenologico del modo in cui opera la dimensione immaginaria di tutti gli esseri umani. Lo schema seguente riassume le opposizioni appena descritte:

Immaginario-nome	<i>versus</i>	Immaginario-aggettivo
Dimensione socio-culturale		Dimensione psicologico-ontologica
Mappatura induttiva		Schema deduttivo

L'esempio più limpido e forse anche il più influente di tale approccio fenomenologico è il saggio di Jean-Paul Sartre *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*¹. La citazione chiave del saggio è, dal punto di vista del presente articolo, la seguente (p. 358):

Il nous est donc permis de conclure: l'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté; toute situation concrète et réelle de la conscience dans le monde est grosse d'imaginaire en tant qu'elle se présente toujours comme un dépassement du réel. Il ne s'ensuit pas que toute perception du réel doive s'inverser en imaginaire, mais comme la conscience est toujours "en situation" parce qu'elle est toujours libre, il y a toujours et à chaque instant pour elle une possibilité concrète de produire l'irréel. Ce sont les différentes motivations qui décident à chaque instant si la conscience sera seulement réalisante ou si elle imaginera. L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui reste dans le monde et c'est parce qu'il est transcendantale-ment libre que l'homme imagine.

La parola più importante di questo passaggio conclusivo del saggio di Sartre sull'immaginario, specie per ciò che attiene alla sua potenziale utilità per la costruzione di una semiotica dell'immaginario, è "libertà". Per Sartre, l'immaginario è una dimensione psicologica essenziale dell'ontologia umana perché è esattamente nell'immaginario che gli esseri umani sono capaci di trascendere la realtà e trasformarla in qualcosa d'irreale.

Il passaggio dalla realtà che circonda la coscienza umana all'irreale che si produce tramite il libero movimento della coscienza quando supera la realtà è consustanziale alla libertà. L'immaginario umano implica una fondamentale dimensione di libertà e la libertà implica una fondamentale dimensione d'immaginario.

La maggior parte della ricerca sull'immaginario ispirata dalla fenomenologia, soprattutto in lingua francese, è influenzata dalla concezione d'immaginario articolata dal saggio di Sartre². Tuttavia, vi è qualco-

1. (Parigi: Gallimard, 1940).

2. L'influenza della concezione sartriana dell'immaginario si coglie già anche nella teoria poetica di Jean Burgos, ove non a caso l'immaginario è designato con la "i" maiuscola, come a sottolinearne la pregnanza quasi metafisica, cfr. *Pour une poétique de l'imaginaire* (Parigi: Editions du Seuil, 1982), p. 207: "Rendre le texte mieux habitable, ce n'est faire autre chose que parcourir l'écriture de ses forces et de ses formes pleines selon les voies de l'Imaginaire, sans négliger aucun des matériaux substantifs en présence, ni dans leurs

sa in questa concezione dell'immaginario che stride profondamente con la forma mentis di gran parte della semiotica. Al fine di comprendere di cosa si tratti, ci si permette qui l'irriverenza di organizzare un inusuale "combattimento mortale": Sartre contro Shakira.

2. Immaginario e libertà secondo la semiotica

Non v'è chi non conosca "Waka Waka" ("This Time for Africa"), cantata da Shakira come canzone ufficiale della Coppa del Mondo FIFA 2010 in Sudafrica (fig. 1).

Dal punto di vista della semiotica culturale sia la canzone che il video, nelle loro varie versioni, sono al contempo un agente, un prodotto, e una parte dell'immaginario mondiale. Ne sono un agente perché hanno un impatto sul modo in cui individui e gruppi sociali più o meno vasti immaginano Shakira, il suo stile musicale e di performance, la Coppa del Mondo, l'Africa, etc.³ Simultaneamente, sia la canzone che il video sono un prodotto dell'immaginario mondiale perché attingono la loro stoffa semiotica da artefatti testuali preceden-

functions référentielles, ni dans leurs fonctions génératrices, mais sans perdre de vue la chaîne ni la trame d'une texture complexe qui ne trouve son unité qu'un peu au-delà d'elle. Mais il ne suffit pas, cependant, d'entreprendre tous les parcours, de recenser tous les recoins, de prolonger tous les possibles du texte: encore faut-il savoir mieux l'habiter"; cfr. anche Anne Éline Cliche, Stéphane Inkel, e Stéphane Lussier, *Imaginaire et transcendance* (Montréal: Département d'études littéraires, UQAM, 2003); Raphael Celis, Jean-Pol Madou, e Laurent Van Eynde, *Phénoménologie(s) et imaginaire* (Paris: Kimé, 2004); Yves Bonnefoy, *L'imaginaire métaphysique* (Paris: Seuil, 2006); Claude-Gilbert Dubois, *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental* (Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2009); François Fédier, *L'imaginaire* (Mayet: Grand Est, 2009); etc. Al contrario, alcuni autori più vicini al paradigma semiotico cercano di svincolarsi dalla fenomenologia sartriana dell'immaginario proprio a partire dalla dicotomia immaginario-aggettivo *versus* immaginario-sostantivo; cfr., per esempio, Jean-François Chassay e Bertrand Gervais (a cura di), *Les Lieux de l'imaginaire* (Montréal: Liber, 2002), p. 11: "L'imaginaire est une notion étonnamment plastique et fuyante. Ce n'est pas l'imagination, ce n'est pas l'image, ni l'imaginatif, l'imagé, l'imagerie, l'imaginable. C'est cela tout en même temps et autre chose encore. Car ce n'est pas à titre d'épithète que l'imaginaire est abordé ici, surtout, mais de substantif. Et la difficulté est justement de comprendre: qu'est-ce qu'un imaginaire qui ne soit pas le qualificatif d'un objet de pensée? Qu'est-ce qu'un imaginaire qui se suffit à lui-même? Qui est son propre terme? Qui trace sa propre voie?".

3. Su questa nozione piuttosto vaga d'immaginario, cfr. Eric Landowski, "De quoi l'imaginaire est-il le nom?", pp. 63-90. In Massimo Leone, *Immaginario / Imaginary*, numero monografico di *Lexia*, nuova serie, 7-8 (Roma: Aracne, 2011).



Figura 1. Immagine dal videoclip della canzone “Waka Waka” (Shakira, 2010).

ti, come canzoni e danze preesistenti e molto altro ancora⁴. Infine, la canzone e il video sono una parte dell’immaginario mondiale giacché, attraverso una complessa rete di processi comunicativi e grazie a svariati supporti materiali perlopiù digitali, essi sono depositati sia nelle memorie individuali che in quelle collettive⁵. A questo punto la questione metodologica principale è la seguente: in che modo la semiotica si avvicina a questo agente, prodotto, e parte dell’immaginario mondiale?

L’assunzione di partenza è che i semiotici tenderebbero ad analizzare questo agente, prodotto, e parte dell’immaginario mondiale escludendo ogni considerazione per la libertà di Shakira e del suo entourage creativo. Al contrario, essi sosterebbero che tutto, sia nella canzone che nel video, dai valori semantici profondi alle strategie enunciazionali, è creativo solo nella misura in cui è una ricombina-

4. Sui meccanismi della citazione e più in generale dell’intertestualità nella cultura pop, cfr. Nicola Dusi e Lucio Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake: pratiche di replicabilità* (Roma: Meltemi, 2006).

5. Sul rapporto fra immaginario e memoria, cfr. Ugo Volli, “L’immaginario delle origini”, pp. 31–62. In Massimo Leone, *op. cit.*

zione di testualità preesistenti. In altre parole, per la semiotica l'immaginazione non trascende liberamente il reale. Piuttosto essa lo ricombina secondo procedure che sono esse stesse già depositate in quanto forma di memoria collettiva. Anche queste procedure possono essere ricombinate in arrangiamenti differenti, ma non possono essere liberamente trascese. Per i semiotici, gli esseri umani non sono esseri immaginativi intrinsecamente liberi, ma macchine combinatorie intrinsecamente asservite.

Da un altro punto di vista si potrebbe sostenere che per i semiotici l'immaginario non è altro che la somma di relazioni intertestuali che possono essere attivate da individui o gruppi sociali in una certa geografia culturale, a un certo momento della sua evoluzione⁶. Questa rete di relazioni intertestuali si presume generalmente come estesa ma non infinita: nella produzione, comunicazione, e ricezione di un testo (vale a dire, qualunque forma di artefatto culturale dotato di regolarità significanti) l'immaginazione umana non è slegata ma legata ai limiti di questa rete, che non possono essere interamente trascesi⁷.

Dal punto di vista della semiotica, dunque, l'immaginario non è tanto uno spazio di libertà quanto uno spazio di costrizione: persino quando decido di "trascendere" la realtà al fine di attingere alla dimensione dell'irreale, la mia immaginazione è guidata da quella rete socialmente depositata di procedure creative che va sotto il nome di "immaginario". Di conseguenza, l'analisi semiotica dell'immaginario consiste nello sforzo di cartografare questa rete di relazioni intertestuali disponibili.

Per quel che concerne "Waka Waka" di Shakira, per esempio, i semiotici considereranno tale testo musicale e filmico come una ricombinazione di materiali precedenti. A un livello superficiale l'analisi scoperà dunque i legami intertestuali macroscopici fra "Waka Waka" e la testualità previa. Il semiotico attento indicherà la relazione fra

6. La letteratura sull'intertestualità è molto vasta; per una sintesi: Massimo Leone, "L'inépuisable", 249–262. In Pierre Marillaud e Robert Gauthier (a cura di), *L'intertextualité* (Tolosa: Presses de l'Université, 2004).

7. Con buona pace di Antonio Santangelo, che in un recente articolo si sforza invece di ritrovare nel saggio di Sartre sull'immaginario un atteggiamento teoretico analogo a quello dello strutturalismo; cfr. "Imaginary Bridges? Looking for Connections between Saussurian Semiotics and Sartre's Theories about the Imaginary", pp. 151–166. In Massimo Leone, *Immaginario/Imaginary*, numero monografico di *Lexia*, nuova serie, 7–8 (Roma: Aracne, 2011).

“Waka Waka” di Shakira e la serie testuale seguente: il primo elemento che la compone è una performance musicale per la televisione della *girls band* dominicana *Las chicas del can*, un'esecuzione de “El negro no puede”, successo della seconda metà degli anni '80 (fig. 2). Il secondo elemento è un video del 1986 della band camerunese *Golden Sounds*, “Zengalewa” (fig. 3).

Un'esplorazione sia pure cursoria di tale breve serie testuale mostra che Shakira e il suo entourage non creano *ex nihilo* ma immaginano la canzone ufficiale della Coppa del Mondo FIFA 2010 in Sudafrica sfruttando una specifica rete geografica e storica di relazioni intertestuali, muovendosi entro i limiti di uno specifico immaginario.

Da una parte, il riferimento a *Las chicas del can* mira a stabilire una relazione semantica fra Shakira, una performer colombiana di famiglia catalano-libanese, e l'Africa. Così come Shakira ha costruito la sua reputazione mondiale di performer personificando il prodotto sincretico della diaspora mediorientale nell'America Latina, così ella stabilisce la sua immagine d'interprete musicale di un evento sportivo mondiale quale la Coppa del Mondo FIFA (nella sua edizione sudafricana) combinando lo status di performer globale, cross-culturale, e post-razziale e la connessione culturale / musicale fra l'Africa occidentale e la costa orientale dell'America latina.



Figura 2. Immagine dal video di un'esecuzione della canzone “El negro no puede” (*Las chicas del can*, seconda metà degli anni '80).



Figura 3. Immagine dal video di “Zengalewa” (*Golden Sounds*, 1986).

Dall'altra parte, attraverso la “mediazione culturale” de *Las chicas del can* e di altri performer latino-americani, Shakira può appropriarsi di una porzione dell'immaginario culturale/ musicale africano: la canzone militare “Zengalewa”, ampiamente conosciuta nel continente anche attraverso arrangiamenti pop come quello dei *Golden Sounds*.

Siffatto è l'immaginario che circonda la “creazione” di “Waka Waka”: più che di creazione, dal punto di vista semiotico si dovrebbe parlare di “attivazione”. Shakira e il suo entourage attivano i legami intertestuali capaci di trasformare una performer Latino-Araba in una performer Latino-Africana, al fine d'investire Shakira del suo ruolo di cantante ufficiale della Coppa del Mondo FIFA 2010 in Sudafrica e anche al fine di sedurre due delle sue più nutrite audience mondiali, la latino-americana e l'africana.

In effetti, non è un caso se la maggior parte degli ascoltatori/spettatori europei non colgono la connessione fra Africa e America Latina nascosta nella stoffa intertestuale di “Waka Waka”: l'immaginario geografico e storico che li caratterizza non permette loro di esplorare questa connessione, sebbene essi possano certamente decodificare molti degli elementi testuali che compongono la canzone e il video. “Waka waka” infatti funziona come una canzone/video sia globale che locale (se l'audience/*spectatorship* africana con la sua straordinaria varietà può essere considerata come “locale”), attivando porzioni differenti dell'im-

maginario della musica mondiale a seconda dell'audience. La maggior parte degli ascoltatori/spettatori asiatici, europei e nord-americani afferreranno semplicemente il "gusto africano" della canzone e della danza di Shakira; gli ascoltatori/spettatori latino-americani riconosceranno gli elementi musicali esportati da DJ dell'Africa occidentale nell'America latina, e gli ascoltatori/spettatori africani riconosceranno le radici africane di "Waka Waka" e ne ricorderanno l'arrangiamento pop dei *Golden Sounds*.

Tuttavia, questa non è la fine della storia. Quando i semiotici sostengono la natura combinatoria dell'immaginario umano essi non intendono semplicemente che ogni artefatto culturale trae i suoi materiali semiotici da testualità pregresse. Se ciò fosse, la libertà della creatività sarebbe meramente spostata dai patchwork cross-culturali influenzati dal mercato e dal marketing di Shakira e del suo entourage all'originale invenzione ritmica dei *Golden Sounds*. Lo scettro trascendentale di Sartre non farebbe che passare dalla performer colombiana ai suoi predecessori camerunesi.

Al contrario, i semiotici sostengono che l'immaginario è costrittivo a un livello molto più profondo. Si consideri ancora una volta la canzone africana tradizionale "Zengalewa". Si tratta fondamentalmente di una marcia militare. Viene cantata dai soldati africani durante l'addestramento o in occasione di parate. Nonostante ciò, "Zengalewa" non è una canzone di guerra, almeno non principalmente.

Esperti di musica folk africana offrono opinioni disparate sull'origine storica e il significato di questa canzone⁸. Il testo in Fang, infatti, è così generico da poter essere interpretato in molti modi diversi. Tuttavia, le parole della canzone e specialmente le danze che l'accompagnano contengono un innegabile elemento di presa in giro. Nel video dei *Golden Sounds* esso si esprime soprattutto nel modo in cui i corpi dei cantanti maschi sono travestiti da quelli di soldati femmine, con un'anatomia esagerata e movimenti provocanti.

Ebbene, semiotici con una qualche conoscenza di Bachtin suggerirebbero immediatamente che "Zengalewa" non fa altro che sfruttare un meccanismo estremamente comune dell'immaginazione umana,

8. Cfr. Robert Mackey, "Shakira Remixes African Hit for World Cup". In New York Times, 24 maggio 2010, on line, disponibile al sito <http://thelede.blogs.nytimes.com/2010/05/24/shakira%2F%2Ftextendashremixes%2F%2Ftextendashafrican%2F%2Ftextendashhit%2F%2Ftextendashfor%2F%2Ftextendashworld%2F%2Ftextendashcup/>; ultimo accesso il 15 novembre 2011.

vale a dire quello dell'inversione semantica⁹; al fine di fugare l'idea della morte e la conseguente paura che evoca l'addestramento militare, i soldati che marciano cantano una canzone che li dipinge ironicamente, trasformandoli nel loro opposto semantico: non maschi pronti a combattere e uccidere ma femmine pronte ad accoppiarsi e procreare. Secondo un'interpretazione differente, la presa in giro sarebbe invece diretta dai soldati semplici agli ufficiali neri, colpevoli di allearsi con i loro superiori bianchi persino a detrimento dei loro compagni africani.

Sia come sia, ciò che importa per i fini del presente articolo è che, secondo la prospettiva semiotica, la natura combinatoria dell'immaginario è al lavoro non solo nelle operazioni intertestuali globali di Shakira e del suo entourage, ma anche nell'immaginazione che si esprime attraverso la musica folk: non appena gli esseri umani immaginano, in Africa così come in Colombia, lo fanno secondo pattern ricorrenti, seguendo i quali testualità semiotiche simili sono prodotte al fine di manifestare contenuti semantici analoghi.

In altre parole, gli esseri umani sono immaginati da un immaginario più di quanto lo immaginino¹⁰.

3. Immaginario e libertà fra Sartre e la semiotica: un'autocritica

Shakira batte dunque realmente Sartre? L'immaginario è griglia combinatoria di possibilità testuali più che apertura verso un libero movimento di trascendenza del reale? Il punto di vista semiotico sull'immaginario è forse quello giusto? Niente è più insipido della semiotica e dei semiotici quando adottano una postura dogmatica. Assumendo il ruolo del bastian contrario s'insinueranno allora alcuni dubbi a proposito dell'innocenza della prospettiva semiotica. Al fine di testarla, la prima operazione da compiere è quella di applicare la concezione se-

9. Michail Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renesansa*, trad. it. di Mili Romano *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (ed. 1965) (Torino: Einaudi, 1979).

10. Non si può non ricordare che la catena intertestuale non si chiude affatto con Shakira; si pensi alla micidiale parodia di "Waka Waka" creata nell'ottobre del 2011 da *Elio e le storie tese* ad uso della trasmissione "Parla con me", condotto da Serena Dandini, per ironizzare sulle disavventure erotico-giudiziarie a sfondo africano (il celeberrimo "bunga bunga") dell'allora Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi.

miotica dell'immaginario alla semiotica stessa¹¹. Se i semiotici hanno ragione, allora il loro modo d'immaginare l'origine del senso, come qualcosa che è generato più che creato, che emerge più dal seguire regole combinatorie che dall'esercitare la propria libertà, è esso stesso il prodotto di una logica combinatoria. L'idea di struttura, che è alla base dell'idea d'immaginario, non è altro che una delle possibilità entro una griglia, entro la matrice di modi in cui l'origine del senso può essere immaginata. Se questo primo dubbio è metalogico, il secondo è storico-culturale. Il metodo semiotico per l'analisi dell'immaginario culturale non è stato creato nel vuoto, né è stato scoperto come si scopre una nuova specie naturale. Al contrario, lo si è elaborato in un'area culturale e in un periodo storico specifici, e con una specifica genealogia di lungo termine.

Per la semiotica l'immaginazione individuale difficilmente esiste, giacché deve manifestarsi entro una matrice predeterminata di possibilità. Ogni fenomeno di senso apparentemente nuovo è osservato, descritto, e analizzato sotto una luce tale da irreggimentarlo immediatamente entro un sistema. Le chiavi di quest'ultimo e quindi il potere di produrre un meta-discorso sull'immaginazione di tutti gli esseri umani è poi nelle mani di pochi semiotici che posseggono la conoscenza vagamente esoterica per escludere ogni genuina creatività umana, a eccezione di quella dei semiotici, naturalmente. Ma questo è forse un giudizio troppo severo nei confronti degli studiosi strutturalisti. È troppo severo perché in qualche modo impreciso.

La semiotica e le altre discipline strutturali non escludono la libertà. Per esempio, esse certamente recuperano l'idea millenaria d'individualità come espressione di libero arbitrio nel modo in cui modellano la fase teoretica dell'enunciazione¹². Nel passaggio dalla *langue* alla

11. Per una rassegna critica degli "immaginari dell'immaginario", cfr. Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire* (Parigi: Presses Universitaires de France, 2003); sull'immaginario semio-linguistico cfr. Anne-Marie Houdebine-Gravaud (a cura di) *L'imaginaire linguistique* (Parigi: Harmattan, 2002).

12. Oltre ai classici di Émile Benveniste sull'enunciazione, *Problèmes de linguistique générale I* (Parigi, Gallimard, 1966) e *Problèmes de linguistique générale II* (Parigi, Gallimard, 1971), cfr. Giovanni Manetti, *La teoria dell'enunciazione: L'origine del concetto e alcuni più recenti sviluppi* (Siena, Protagon 1998), Jean-Claude Coquet, *Phusis et logos: Une phénoménologie du langage* (Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007), Aya Ono, *La Notion d'énonciation chez Émile Benveniste* (Limoges, Lambert-Lucas, 2007), e Giovanni Manetti, *L'enunciazione: Dalla svolta comunicativa ai nuovi media* (Milano, Mondadori Università, 2008).

parole la macchina semiotica, vale a dire, l'essere umano così come la semiotica se lo immagina, è libero. Ma è libero di che cosa, per l'esattezza? Per la semiotica, la libertà è essenzialmente concepita come libertà di scelta entro una gamma limitata di elementi perlopiù predeterminati. Inoltre, la libertà che la semiotica e altre discipline strutturali concedono agli esseri umani è accresciuta tramite ciò che definirei un'illusione ottica, l'illusione ottica della combinatoria.

Si prenda un'adolescente con pochi vestiti nell'armadio. Si consideri che, abbinandoli ogni giorno in maniera diversa, ella s'illuda di avere un'abbondanza di vestiti. Il senso di soddisfazione dell'adolescente è lo stesso che le discipline strutturali concedono all'immaginazione degli esseri umani. Nel ventesimo secolo niente meglio della teoria della sintassi di Chomsky incarna quest'idea della libertà umana come libertà combinatoria. Attenzione, non si sta neppure remotamente suggerendo che questa teoria sia falsa. Al contrario, si sta indicando che un immaginario dell'immaginario di lungo periodo gioca un ruolo importante nel modo in cui Chomsky ha concepito le dinamiche fondamentali del linguaggio¹³.

Noam Chomsky inaugura sontuosamente una lunga tendenza nella storia intellettuale del ventesimo secolo secondo la quale l'immaginario umano è concepito fondamentalmente come sintattico. L'ultima incarnazione di questa tendenza, di questo immaginario sintattico dell'immaginario, è la genetica culturale: la combinatoria genetica del DNA è il modello definitivo per dar conto della varietà umana.

Lego è la metafora perfetta di questo immaginario dell'immaginario: l'immaginazione, l'azione dell'immaginare, consiste nell'assemblare i mattoncini in modi sempre nuovi. Non si possono creare nuovi mattoncini. Il loro numero può essere molto elevato, ma è limitato per definizione.

La varietà delle caratteristiche materiali dei mattoncini può essere molto ampia, ma è anch'essa limitata per definizione. È immaginazione senza creazione. È immaginazione generativa. L'immaginazione è un gioco che consiste nel riassemblare incessantemente i matton-

13. Ma sulla possibilità di fondare teoreticamente l'assunto della libertà umana sulla ricorsività linguistica cfr. Massimo Leone, "Motility, Potentiality, and Infinity: a Semiotic Hypothesis on Nature and Religion", *Biosemiotics*, novembre 2011, DOI 10.1007/s12304-011-9130-4 e Massimo Leone, "La libertà dei batteri", in stampa. In Paolo Heritier (a cura di) *Antropologia della libertà* (Milano, Mimesis, in stampa).

cini dell'immaginario, costruendo e distruggendo, ricostruendo e ri-distruggendo.

Lo scopo qui non è di dimostrare che questo immaginario sintattico dell'immaginario, questa concezione combinatoria dell'immaginazione umana, sono sbagliati. Non si tratta qui di decidere ciò che è giusto e ciò che sbagliato. Peraltro, è evidente che nello sviluppare una critica della concezione semiotica dell'immaginario il presente articolo sta anch'esso adottando un punto di vista strutturale e combinatorio, opponendo l'immaginario semiotico dell'immaginario ad altre concezioni dell'immaginazione umana. Paradossalmente, i mezzi di questa critica sono anche i suoi bersagli. Tuttavia, il punto è che questa circolarità non è bi-dimensionale ma tri-dimensionale. Non è un cerchio ma una spirale. Conduce a una migliore comprensione delle implicazioni culturali nascoste nella concezione strutturale dell'immaginario.

Concezioni *Lego* dell'immaginario manifestano un forte impulso di controllo: i giocatori godono della certezza che elementi sconosciuti non spunteranno fuori all'improvviso¹⁴. Elementi che, per esempio, non possano essere combinati con altri. Elementi perturbanti. In altre parole, concezioni *Lego* dell'immaginario tengono alla larga ciò che la teoria psicoanalitica di Freud ha impressionisticamente evocato con il termine *das Unheimliche*¹⁵. Negli immaginari *Lego*, ogni diversità è placidamente ricondotta a una ricombinazione del già noto.

Una delle implicazioni culturali delle concezioni *Lego* dell'immaginario deve essere particolarmente enfatizzata. In una certa misura, esse possono essere qualificate come pre-moderne. Modernità è uno dei concetti più ambigui nelle scienze umane. Si può sostenere che qualificare qualcosa come pre-moderno non aiuta a meglio comprenderne la natura giacché la nozione stessa di pre-modernità necessita di una definizione.

Tuttavia, ciò che conta qui non è l'idea di pre-modernità come etichetta di categorizzazione temporale ma il suo potenziale per contrad-

14. Cfr. Peppino Ortoleva, "Le radici ludiche dell'immaginario", pp. 395-406. In Massimo Leone, *Immaginario / Imaginary*, numero monografico di *Lexia*, nuova serie, 7-8 (Roma: Aracne, 2011).

15. Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), pp. 227-278. In Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, a cura di Anna Freud et al., vol. 12 (Francoforte sul Meno: Fischer Taschenbuch-Verlag 1999).

distinguere un'attitudine semiotica, o una "forma di vita", locuzione oggi anche troppo popolare nella semiotica culturale¹⁶.

Etichettare le concezioni strutturali dell'immaginario come pre-moderne significa che esse manifestano una forte tendenza verso una presunzione di auto-sufficienza; di autonomia culturale; di autarchia semiotica. Creatività, diversità e novità non sono un portato di elementi alieni al sistema, di una rivelazione, per esempio¹⁷. Al contrario, creatività, diversità e novità sono il portato della ricombinazione inusuale di elementi che sono già nel sistema. Tuttavia, le regole di ricombinazione sono anch'esse parte del sistema, così che le concezioni strutturali dell'immaginario concepiscono la rivelazione unicamente come possibilità non sfruttata. Nulla può essere creato. Tutto ciò che appare come nuovo è al più scoperto, nel senso che la creatività coincide con l'attualizzazione di una potenzialità.

L'immaginario del senso in Greimas e nella sua scuola di semiotica generativa può essere considerato come il trionfo, come l'istanza più estrema ma anche come la più sofisticata, di questa concezione pre-moderna della rivelazione creativa quale scoperta di una potenzialità non-attualizzata. Per Greimas ogni senso deve emergere da una matrice che potenzialmente contiene tutte le sue attualizzazioni future. Non vi è rivelazione che provenga da una dimensione extra-sistemica. L'ontologia del senso nella concezione *Lego* dell'immaginario di Greimas è perfettamente autosufficiente. Ma perché una tale concezione autarchica dell'immaginario dovrebbe essere etichettata come "pre-moderna"?

Prendendo in rassegna la letteratura semiotica prodotta da Greimas e dalla sua scuola nei trent'anni successivi al suo debutto non si può non essere impressionati dalla misura in cui molti dei *case studies* considerati da questi studiosi siano in qualche modo legati alla cultura francese o all'assorbimento di tale cultura dalle "colonie" politiche o culturali della Francia. Intuitivamente, è questo ciò che

16. Cfr. Jacques Fontanille e Ivan Derrault-Harris (a cura di), *Les Âges de la vie: Sémiotique de la culture et du temps* (Parigi: PUF, 2008).

17. Cfr. Massimo Leone, "Agency, Communication, and Revelation", pp. 77-94. In Massimo Leone (a cura di) *Attanti, attori, agenti — Il senso dell'azione e l'azione del senso; dalle teorie ai territori/ Actants, Actors, Agents — The Meaning of Action and the Action of Meaning; from Theories to Territories*, numero monografico di *Lexia*, nuova serie, 3-4 (Roma: Aracne, 2009).

s'intende per "pre-modernità": la tendenza a costruire una concezione dell'immaginario che escluda o limiti le possibilità dello scambio culturale¹⁸.

Con una nuova metafora, si potrebbe affermare che le concezioni *Lego* dell'immaginario sono pre-moderne perché concepiscono la creatività in quanto pratica che implica una concezione pre-moderna delle frontiere: l'immaginazione può essere esclusivamente endogena perché i sistemi di elementi dai quali essa sgorga possono essere messi al riparo da agenti esterni. La città fortificata è l'incarnazione urbanistica e architettonica degli immaginari *Lego*¹⁹.

Al contrario, più la pre-modernità cede il passo alla modernità, più la città fortificata è attraversata da tendenze che si originano in un altrove incontrollabile. Fenomeni economici come il commercio e processi linguistici come la traduzione cercano di addomesticare le pressioni esogene alle quali è soggetto l'immaginario pre-moderno²⁰. Tuttavia, alcune di esse sono impossibili da controllare. La loro azione o persino la loro agentività potenziale è tale che ogni tentativo di costruire una concezione *Lego* dell'immaginario si volge in auto-inganno. L'idea dell'immaginario come deposito finito di elementi da combinare secondo regole combinatorie definite si disintegra. La creatività non è più scoperta di percorsi di senso interiori e familiari ma invasione da elementi esterni e perturbanti.

Fino a questo punto, l'articolo ha commentato le seguenti opposizioni:

18. Cfr. "From Theory to Analysis: Forethoughts on Cultural Semiotics", in stampa. In Valentina Pisanty e Stefano Traini (a cura di), *Dalle analisi alla teoria: ripensamenti sulla semiotica della cultura*, numero monografico di *Versus*, 116-7 (Milano: Bompiani, in stampa) e Massimo Leone, "Semiotics of pretext, semiotics of pre-text", in stampa. In Sémir Badir, Stefano Montes, e Licia Taverna (a cura di) *From Observation to Text, from Text to Culture*, numero monografico di *Semiotica* (Berlino e New York: Walter de Gruyter, in stampa).

19. Cfr. Massimo Leone, "Policlastia — Una tipologia semiotica", pp. 335-356. In Massimo Leone (a cura di), *La città come testo: scritture e riscritture urbane*, numero monografico di *Lexia*, nuova serie, 1-2 (Roma: Aracne, 2009).

20. Cfr. Massimo Leone, "The paradox of shibboleth — Immunitas and communitas in language and religion", pp. 131-57. In Giusy Gallo (a cura di) "Natura umana e linguaggio", numero monografico di *RIFL — Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, 1 (2009); disponibile on-line al sito <http://www.rifl.unical.it/news/base.php?subaction=showfull&id=1252453101>; ultimo accesso il 16 novembre 2011.

Elementi (come s'immagina lo status della stoffa dell'immaginario)

Numero finito di elementi	Numero infinito di elementi
Omogeneità degli elementi	Eterogeneità degli elementi

Operazioni (come s'immaginano le dinamiche della stoffa dell'immaginario)

Regole di combinazione predeterminate	Assenza di regole di combinazione predeterminate
Regole cambiano secondo regole esistenti	Nuove regole sono introdotte <i>ex nihilo</i>

Creatività (come s'immagina il cambiamento della stoffa dell'immaginario)

Creatività basata sulla combinatoria	Creatività basata sulla rivelazione
Novità come attualizzazione di potenzialità nascoste	Novità come emergenza di nuove potenzialità

Implicazioni ontologiche (come s'immagina il contesto della stoffa dell'immaginario)

Generazione come generatività	Generazione come creazione
Concezioni sintattiche dell'immaginario	Concezioni semantiche dell'immaginario

Implicazioni culturali (tentativo d'interpretazione degli immaginari dell'immaginario)

Impulso di controllo	Impulso <i>Unheimliche</i>
Frontiera rigida	Frontiera in disintegrazione

Tutte queste opposizioni possono essere sussunte sotto una singola etichetta. Da una parte, concezioni *Lego* dell'immaginario sono anche concezioni *logos* dell'immaginario, da due punti di vista:

- a) il modello fondamentale delle concezioni *Lego* è il linguaggio verbale, e in particolare la sua incarnazione grafica, l'alfabeto;
- b) le concezioni *Lego* dell'immaginario sono logocentriche anche perché rifiutano *das Unheimliche* nella sua incarnazione semiotica più potente: le icone, vale a dire, elementi la cui ontologia semiotica consiste nell'essere non riducibile alla loro sistematizzazione verbale.

Nei termini di Peirce, si potrebbe dire che le prime concezioni dell'immaginario sono concezioni di terzità, sottese, cioè, da un

patto semiotico stabile²¹. Al contrario, le concezioni post–moderne dell’immaginario sono concezioni di secondità, nelle quali l’alterità dell’*Unheimliche* non si riduce a legge ma è celebrata come estraneità perturbante. Non alfabeto ma visione.

Paradossalmente, le concezioni logocentriche dell’immaginario tendono a essere iconoclastiche e dunque a interpretare l’immaginario non come luogo delle immagini ma come loro trappola, come loro *logos* addomesticatore: raccolte in un immaginario le immagini non sono più pericolose, o almeno così si crede, esattamente come i piranha in un acquario sono resi innocui. Il *logos* costruisce attorno alle immagini liberamente fluenti le mura perfettamente trasparenti, ortogonali, e rigide di un acquario/immaginario. Le immagini sono cristallizzate in mattoncini *Lego*, in mattoncini *Logos*.

4. Immaginario e libertà nella TV contemporanea

Molta parte della televisione contemporanea è fondamentalmente acquario. Le concezioni pre–moderne dell’immaginario sono perfettamente adeguate per supportare l’analisi dell’immaginario della televisione contemporanea perché la televisione contemporanea è, dal punto di vista del presente articolo, pre–moderna²². Paradossal-

21. Per una concezione dell’immaginario a partire dalla semiotica peirceana, cfr. Sarah Thelen, “No Language Can Limit Imagination: The *esse in futuro* of Signs”, pp. 213–224. In Massimo Leone, *Immaginario/Imaginary*, numero monografico di *Lexia*, nuova serie, 7–8 (Roma: Aracne, 2011).

22. Fra gli studi più recenti sull’immaginario televisivo, cfr. Milly Buonanno (a cura di), *Imaginary Dreamscapes: Television Fiction in Europe* (Luton, UK: University of Luton Press, 1998); Piers D. Britton e Simon J. Barker, *Reading between Designs: Visual Imagery and the Generation of Meaning in The Avengers, The Prisoner, and Doctor Who* (Austin, TX: University of Texas Press, 2003); Benedikt Feldges, *American Icons: the Genesis of a National Visual Language* (New York e Londra, Routledge, 2005); Amos Owen Thomas, *Imagi-nations and Borderless Television: Media, Culture and Politics across Asia* (New Delhi and Thousand Oaks: Sage Publications, 2005); Monique Dagnaud, *Les Artisans de l’imaginaire: Comment la télévision fabrique la culture de masse* (Parigi: Colin, 2006); Anandam Kavoori, *Thinking Television* (New York: Peter Lang, 2008); Barbara J. Selznick, *Global Television: Co-Producing Culture* (Philadelphia: Temple University Press, 2008); Denise D. Bielby e C. Lee Harrington, *Global TV: Exporting Television and Culture in the World Market* (New York: New York University Press, 2008); Marina D’Amato, *Téléfantaisie: La mondialisation de l’imaginaire* (Québec: Presses de l’Université de Laval, 2009); Conrad Phillip Kottak, *Prime-time Society: an Anthropological Analysis of Television and Culture* (Walnut Creek, CA:

mente, si potrebbe dire che la televisione contemporanea è dotata di un immaginario — un immaginario che corrisponde alle concezioni *Lego* dell'immaginario — perché la televisione contemporanea non è dotata d'immagini.

È forse invece il più sistematicamente iconoclasta di tutti i media. Non nel senso che vecchie immagini sono mandate in pezzi dalla televisione contemporanea e rimpiazzate da nuove, bensì nel senso che la televisione mantiene il perturbante delle immagini, della secondità Perciana, efficacemente alla larga. In altre parole, *verbum televisio factum est*.

La televisione contemporanea perlopiù manca di tele-visionari, d'individui e gruppi capaci di aprire l'immaginario all'immaginazione. Al momento, ogni estasi dello spettatore televisivo, paragonabile all'estasi dello spettatore di un dipinto, è difficilmente concepibile. Per converso, la televisione odierna è perlopiù rassicurante, offrendo agli spettatori un sentimento domestico di novità e di creatività tramite il riassettaggio incessante degli stessi elementi. La riflessione più compiuta della televisione contemporanea su sé stessa è, da questo punto di vista, *Blob*: frammentando e ri assemblando la stoffa testuale della televisione *Blob* scopre la sua natura fondamentalmente combinatoria, la sua natura di acquario/immaginario.

Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta "l'immaginazione al potere" era uno slogan di successo messo in auge, fra gli altri, da Herbert Marcuse²³. Al contrario, la televisione contemporanea sembra essere improntata allo slogan "l'immaginario al potere". Ma perché la televisione odierna è immaginario più che immaginazione, più ricombinazione di elementi semantici entro un sistema che rivelazione visionaria, più *Lego/logos* che icona?

Da un punto di vista marxista, la natura combinatoria dell'immaginario della televisione contemporanea potrebbe essere spiegata in relazione alla regolarità richiesta dalle dinamiche economiche e commerciali del mercato. Al fine di divenire agente efficace nella dialettica di produzione e consumo, la televisione non può correre il rischio

Left Coast Press, 2009); Matt Briggs, *Television, Audiences, and Everyday Life* (Berkshire, UK: Open University Press, 2010); Jason Mittell, *Television & American Culture* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2010).

23. Cfr. Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung* (Franconforte sul Meno: Suhrkamp, 1973).

di fallire. In altre parole, la televisione non può correre il rischio di lasciare il perturbante delle icone invadere la vita degli spettatori; o di far sì che gli spettatori rimangano paralizzati dalla visione estatica dell'inconcepibile²⁴. Al contrario, la televisione deve addomesticare ogni invasione da un'alterità aliena, presentarla come familiare, dipingerla come ennesima combinazione di elementi preesistenti.

Tuttavia questa interpretazione marxista sarebbe riduttiva, come la maggior parte delle interpretazioni marxiste. Dalla prospettiva più astratta di una semiotica della cultura sia la regolarità commerciale del mercato che quella simbolica dell'immaginario sono epifenomeni della stessa macro-dinamica. Essa spiega anche le concezioni *Lego* dell'immaginario, la loro tendenza a concepire immaginari nel modo che è stato illustrato.

Questa macro-dinamica potrebbe essere etichettata come "macro-dinamica dei *quanta*". In essa ogni processo semiotico implica una dimensione di commensurabilità. Gli elementi che compongono un immaginario, per esempio, sono concepiti come commensurabili gli uni con gli altri. È solo grazie a questa commensurabilità "quantica"²⁵, infatti, che essi possono essere combinati e ricombinati, trasformati negli elementi di un calcolo creativo; che l'incommensurabile, *das Unheimliche*, il perturbante, può essere mantenuto fuori dal sistema.

La stessa macro-dinamica quantica è all'opera in molti altri aspetti della cultura, a inclusione di quelli già menzionati in questo articolo. Il linguaggio verbale è assimilato a un dispositivo di calcolo sintattico mentre le icone sono concepite come sottoprodotti combinatori o addomesticate da complessi metalinguaggi verbali, incluso quello della semiotica. Il mercato lavora per una quantificazione del valore di ogni aspetto della realtà.

La televisione, al pari di altri media, contribuisce a questa macro-dinamica quantica volgendo ogni novità semantica in qualcosa che può essere misurato in relazione a ciò che è già presente nell'immaginario. Per fare un esempio che è familiare all'ambiente accademico, la ricerca è interpretata in maniera tale da enfatizzare il numero

24. Sull'anestesia indotta dalla pornografia televisiva, cfr. Massimo Leone, "L'inimmaginabile", pp. 471-490. In *Immaginario / Imaginary*, numero monografico di *Lexia*, nuova serie, 7-8 (Roma: Aracne, 2011).

25. Ovviamente, l'aggettivo "quantico" non si riferisce qui alla fisica quantistica, ma alla nozione epistemologica di "quanta".

delle pubblicazioni, delle pagine, dei lettori, delle citazioni, gli aspetti quantificabili, commensurabili della ricerca. L'immaginario / acquario è popolato esclusivamente da quanta.

Al contrario, la dinamica macro-culturale opposta potrebbe essere etichettata come "macro-dinamica dei *qualia*". La letteratura filosofica sui *qualia* è vasta. In questa occasione non la si può considerare in dettaglio; né essa sarebbe interamente pertinente per i fini del presente articolo. La macro-dinamica culturale dei *qualia* è quella in cui l'incommensurabilità diviene preponderante. Gli elementi che compongono un immaginario, per esempio, sono concepiti come incommensurabili gli uni con gli altri. Essi non possono essere combinati e ricombinati perché di fatto non sono più elementi. Sono idiosincrasie. Non sono costrutti generativi ma creature autonome²⁶. Non possono essere soggetti a calcolo. L'incommensurabile, *das Unheimliche*, il perturbante, disintegrano ogni idea di sistematizzazione.

La stessa macro-dinamica *qualica* è all'opera in molti altri aspetti della cultura, inclusi quelli già menzionati in questa relazione. Il linguaggio verbale non è assimilato a dispositivo di calcolo sintattico ma a spazio per la creazione d'icona. La logica quantica del mercato è sostituita da logiche *qualiche* come quelle del dono e del sacrificio. Una televisione *qualica* sarebbe una realtà ove l'immaginazione non può essere ridotta a immaginario, ove abbondano i tele-visionari, ove la novità è creata come shock e ricevuta come estasi. In un'università *qualica*, la ricerca sarebbe interpretata in modo tale da enfatizzare la creatività di ogni pubblicazione indipendentemente dal numero di pagine, di lettori, di citazioni. L'immaginario *qualico* non è acquario ma oceano.

5. Conclusioni: *qualia* e qualità

La televisione quantica può essere facilmente analizzata e valutata. Auditel e altre agenzie ne soppesano perfettamente vizi e virtù. Ma quali metodi invece per l'analisi delle dinamiche culturali *qualiche*?

26. Sul concetto di creatura in semiotica, cfr. Massimo Leone, "La Legge e il Colore — Analisi semiotica di alcune incisioni di Marc Chagall", pp. 69–90. In Stefano Jacoviello et al. (a cura di) *Texture — Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese* (Siena: Protagon Editori, 2010).

Come si può valutare la qualità della televisione *qualica*? Come si soppesa la qualità di un dono, di un sacrificio, di un'icona? Come valutare qualcosa che, per definizione, deriva la sua natura *qualica* dall'essere incommensurabile?

La provocazione che si vuole proporre a questo punto è che ogni televisione che può essere valutata è una televisione senza qualità. Non è televisione autenticamente *qualica*. Se le sue virtù sono misurate sullo sfondo di un immaginario stabilito, allora tale televisione è più quantica che *qualica*. Più in generale, la televisione *qualica* non può essere valutata perché le sue qualità non sono misurabili. Esse sono soltanto godibili. Ma il godimento *qualico* è qualcosa che deve sfuggire alla dinamica di misurazione e controllo che caratterizza l'immaginario quantico. Inoltre, la televisione *qualica* non può essere valutata perché non ha bisogno di una valutazione. È una televisione che non ha paura di fallire, di essere rigettata, rifiutata, scartata.

Molti metodi qualitativi sono stati elaborati per analizzare la televisione. In effetti, molti di essi prestano attenzione alle qualità della TV, agli aspetti incommensurabili che compongono il suo immaginario. Tuttavia, pochi di questi metodi potrebbero essere adottati per soppesare la qualità di questi *qualia*, per metterli in una classifica, per la semplice ragione che fare ciò sarebbe equivalente a tradire la loro natura di *qualia*. Per definizione, non c'è metodo per stendere una classifica di *qualia*, a meno che essi non siano quantificati, vale a dire, a meno che non siano trasformati in quanta. I *qualia* in quanto tali non sono contabili né misurabili.

Ciò forse significa che non vi è metalinguaggio possibile per parlare dell'immaginario considerato secondo la macro-dinamica *qualica* della cultura, dell'immaginario considerato come immaginazione? Che è impossibile formulare un giudizio razionale sulla qualità dell'immaginario della televisione odierna?

Il libro più importante a proposito del concetto di qualità mai scritto nel ventesimo secolo non è un saggio *stricto sensu* ma un'opera di finzione: *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. In questo romanzo monumentale e mai finito Musil traspone in forma narrativa la ricerca esistenziale e filosofica per un equilibrio fra due istanze che l'autore denomina "esattezza" e "anima". *Mutadis mutandis*, queste due istanze corrispondono a ciò che è stato evocato attraverso l'opposizione strutturale tra quanta e *qualia*.

Da una parte, come Musil scrisse nel suo primo saggio importante, “L'uomo matematico”²⁷, la matematica “fa affidamento su un meraviglioso equipaggiamento spirituale fatto per pensare in anticipo tutti i casi possibili”, alludendo al calcolo differenziale, quello che consente di determinare il valore di una variabile situandola in relazione con altre, così che esso non risulta definito in sé come indipendente ma si determina solo in funzione del sistema di relazioni al quale è riferito. La semiotica strutturale e altre concezioni quantiche dell'immaginario s'originano dalla stessa dinamica macro-culturale che è alla base della fascinazione di Musil per il calcolo differenziale, per un calcolo che rende tutti i valori mutuamente commensurabili.

Tuttavia, dopo aver indicato che il matematico si limita ad applicare questo “meraviglioso equipaggiamento” al suo proprio dominio, quello della razionalità e del puro intelletto, Musil aggiunge verso la fine del saggio che “l'intelletto, tuttavia, si espande nei dintorni, e non appena tocca il sentimento, diventa spirito”.

In questa frase, scritta con il lessico filosofico tipico del ventesimo secolo, Musil manifesta l'intuizione che la macro-dinamica quantica della cultura deve essere compresa nella sua dialettica con un'opposta macro-dinamica, quella macro-dinamica iconica, immaginativa, qualica che rompe la commensurabilità dell'immaginario cedendo alle pressioni dell'ignoto.

Per concludere: i metodi quantici (una categoria più ampia della semplice categoria dei metodi quantitativi, in quanto include anche i metodi qualitativi di commensurabilità come quello semiotico) sono necessari al fine di sviluppare un meta-linguaggio e un meta-discorso sui fenomeni culturali considerati dal punto di vista della macro-dinamica quantica della cultura.

Tuttavia, i metodi quantici non sono capaci di catturare le tendenze cagionate dalla macro-dinamica *qualica* della cultura, quella secondo cui nuove e incommensurabili agentività sono introdotte nella stoffa socio-culturale. Metodi per catturare i *qualia* della cultura non possono esistere. Al più, ciò che i ricercatori possono fare è di raffinare quella disciplina del saggio (nel senso etimologico del termine) che,

27. Robert Musil, “Der mathematische Mensch”. In *Der lose Vogel*, n. 10–11 (aprile–giugno 1913), trad. it. di Andrea Casalegno “L'uomo matematico”. In *Racconti matematici*, a cura di Claudio Bartocci (Torino: Einaudi, 2006).

meravigliosamente inaugurata da Montaigne all'inizio della modernità, trova una delle sue formulazioni filosofiche più compiute nel saggismo di Musil.

È solo attraverso questa disciplina incessantemente rischiosa e costantemente provvisoria del saggiare e dell'assaggiare che i *qualia* dell'immaginario umano, inclusi quelli che circolano attraverso la televisione e altri media, possono essere collegati a questa o quella ipotesi di osservazione, descrizione e analisi della cultura e, in ultima analisi, d'interpretazione e di giudizio.

Negare l'aspetto incommensurabile della cultura umana con riferimento all'eshaustività illusoria dei metodi quantici sarebbe semplificare oltremodo la natura dell'immaginario umano e impoverire la nostra comprensione di esso.

Come il sinologo Marcel Granet amava dire, giocando con l'etimologia della parola "metodo" "meta-hodos", dunque "via, sentiero": "la méthode c'est la voie après qu'on l'a parcourue", "il metodo è la via dopo che la si è percorsa"²⁸.

Massimo Leone
Università di Torino

28. Devo questa citazione, ripresa anche da Jean-Luc Nancy, a una comunicazione personale di Carlo Ginzburg.